

FOCUS I • HUMAN TRANSITIONS, GLOBAL  
CHANGE

C. BALMA-TIVOLA, G. C. GALVAGNO •  
Un lungo viaggio in una forma breve

CRISTINA BALMA-TIVOLA, GIULIANA C. GALVAGNO<sup>1</sup>

# UN LUNGO VIAGGIO IN UNA FORMA BREVE

*Il videoclip musicale e il fenomeno della migrazione*

**ABSTRACT:** The phenomenon of migration characterizes the contemporary world, giving rise to deep socio-economic and cultural changes. The music scene has been describing this situation for a long time, both denouncing publicly activities that harm human rights and supporting first-hand solidarity projects and initiatives through its influential and charismatic impact on millions of young people. Music videos – a hybrid kind of art between business and experimentation – take the form not only of a space for music visualization, but also for conveying a personal, political and social message. Those music videos that we analyse here address the issue of migration, showing how it is being dealt with and articulated from time to time in representations that range from the real experiences of the artists themselves – raised among different cultures – to other more metaphorical and symbolic experiences through the use of diverse expressive forms, such as documentary, abstract, animated and archival images.

**KEYWORDS:** Activism, Migrations, Music Video, Politics, Storytelling.

## Realtà, rappresentazioni e immaginari delle migrazioni internazionali

La migrazione accompagna la storia dell'uomo sin dalle sue origini, tanto contribuendo alla sua diffusione sul pianeta, quanto costituendone uno dei fattori cruciali di produzione e circolazione di cultura, ricchezza, potere. Se tale fenomeno è sempre accaduto, il mondo multiculturale contemporaneo viene però definito sempre più specificamente come "età della migrazione" (Castles, Miller 1993), a indicare come questo sia oggi il termine chiave per pensare il cambiamento culturale in corso in seguito al frequente e intenso movimento transnazionale di persone, beni, idee e conoscenze (Breidenbach, Zukrigl 2000).

Le stime parlano di circa 244 milioni di migranti<sup>2</sup> internazionali nel 2015 (IOM 2017), pari al 3,3% del totale popolazione mondiale (la quale a sua volta

<sup>1</sup> L'articolo è frutto della collaborazione e del confronto tra le autrici, tuttavia Cristina Balma-Tivola ha scritto i paragrafi 1, 3, 4, 6; Giuliana C. Galvagno ha scritto i paragrafi 2, 5, 7, 8.

<sup>2</sup> Pur se qui adottiamo la distinzione proposta dalla United Nations International Organization for Migration (IOM) tra migranti internazionali (persone che lasciano il proprio Paese per almeno un anno), rifugiati (persone costrette a fuggire dal proprio Paese a causa di conflitti, guerre o persecuzioni) e richiedenti asilo (persone che si trovano al di

a marzo 2019 è intorno ai 7 miliardi di individui<sup>3</sup>), ma questi dati non includono le statistiche e le stime al rialzo degli ultimi anni, disponibili solo in parte e quindi non ancora passibili di interpretazioni se non su aree regionali<sup>4</sup> o in relazioni a problematiche precise. Tra queste ultime, però, sono già disponibili i dati aggiornati al 2018 su rifugiati e richiedenti asilo che li indica nel numero di 70,8 milioni (UNHCR 2019), il 40% dei quali si trova fuori dai confini del proprio Paese di appartenenza<sup>5</sup>.

Tali numeri mostrano come le migrazioni internazionali interessino solo una minima parte della popolazione globale, eppure esse vengono percepite sempre più come una questione prioritaria da governi, politici e cittadini in tutto il mondo. Ciò accade perché il movimento dei migranti, causato dalle ragioni più disparate e articolato secondo le più varie modalità, ha come effetto inevitabile l'incontro tra individui con modi di vivere, sistemi di orientamento e valori diversi – incontro che non sempre si rivela immediatamente felice o pacificato. Più frequentemente tal forzoso incontro interculturale impone la riflessione delle comunità in gioco (quella migrante e quella ospite) in un confronto sulle possibili modalità di convivenza, dove queste hanno a che fare con molteplici fattori tra i quali l'attitudine all'inclusione o all'esclusione dei diversi Paesi, la resistenza o la disponibilità al mutamento, la storia di ciascuna nazione e i processi mono-, multi- o interculturali già vissuti. Di fatto, tutto ciò richiede negoziazioni continue e magari il dover affrontare e gestire, volenti o nolenti, cambiamenti di ordine sociale, simbolico, culturale, economico e/o politico.

Preludio a qualsivoglia azione è la conoscenza del fenomeno che però, nel mondo attuale, non deriva più dalle relazioni faccia-a-faccia (Hannerz 1998) con i suoi protagonisti, né dal sapere prodotto da coloro che lo studiano, bensì attraverso la selezione delle informazioni disponibili a livello virtuale globale e il loro libero riassetto. Le migrazioni internazionali, pertanto, vengono comprese dall'individuo contemporaneo non solo sulla base di eventuali (1) informazioni numerabili e oggettive, ma anche in relazione alle (2) condizioni reali così come alle percezioni (talvolta irreali) dei contesti (sociali, culturali, economici, politici ecc.) in cui tali situazioni si originano, evolvono, indirizzano, (3) ai modi attraverso i quali tali contesti e situazioni vengono raccontati (linguaggi, codici, argomentazioni, retoriche ecc.) nonché

---

fuori del proprio Paese di origine e che ricevono protezione internazionale, in attesa dell'esito della domanda di asilo), useremo il termine 'migrante' a meno che la suddetta distinzione non sia specificamente necessaria.

<sup>3</sup> Cfr. <https://www.worldometers.info/>

<sup>4</sup> La stima approssimativa viene fornita in tempo reale dallo United Nations Department of Economic and Social Affairs (UN/DESA), cfr. <https://migrationdataportal.org>

<sup>5</sup> Il rimanente 60% è costituito da sfollati interni, ovvero persone costrette a fuggire da un'area del proprio Paese ma che ancora risiedono nei propri confini nazionali (cfr. UNHCR 2019).

percepiti, e infine (4) alle forme medialità attraverso le quali tali contenuti sono trasmessi, dando origine tutto ciò a interpretazioni sempre più fluide e personali. Accade così che accanto a (e spesso indipendentemente da) circostanze economiche, politiche o sociali, o a vere e proprie urgenze di mera sopravvivenza, le teorie più recenti a spiegazione delle migrazioni attuali ne individuano le ragioni nello stesso “immaginario migratorio”, ovvero quella “scena di rappresentazione individuale e collettiva dell’atto del migrare” la cui costruzione “si alimenta di descrizioni e di mitologie, racconti fantastici e ricostruzioni documentali, dichiarazioni esplicite e conoscenza tacita, in continua miscelazione” (Turco 2018). Biografie e storie raccontate dai migranti stessi, raccolte e documentate in tutto il mondo con crescente continuità<sup>6</sup>, avallano questa ipotesi.

Raramente però tali biografie e motivazioni arrivano ai media mainstream. Al contrario questi danno una rappresentazione del fenomeno che in tutto il mondo, ma soprattutto nei Paesi meta delle migrazioni internazionali, studiosi del fenomeno e analisti dei media hanno verificato essere largamente carente, parziale o addirittura scorretta e quindi fuorviante (IOM 2017). E, come prevedibile, queste differenze tra realtà e rappresentazione sono state individuate come rilevanti nel plasmare l’opinione pubblica sull’immigrazione: gli studi disponibili in Europa e negli Stati Uniti mostrano infatti la diretta connessione tra il rifiuto e la contrarietà all’immigrazione quando si ha la sensazione che il proprio Paese ospiti una grande popolazione di migranti, pur se magari i numeri reali ne indicano una presenza estremamente modesta, e che questo sentimento si riduce notevolmente quando vengono forniti dati e rappresentazioni corretti (Alba, Rumbaut, Marotz 2005).

Ciononostante, di fatto, la maggior parte delle ricerche sul tema mostra in tutto il mondo la promozione, da parte dei mainstream media, di notizie e informazioni negative sui migranti (Philo, Briant, Donald 2013) e ciò non solo perché vengono riportati soprattutto, e con particolare enfasi, gli eventi negativi che li vedono protagonisti. A fare la differenza è anche la modalità narrativa nel presentarli, che di volta in volta li connette indissolubilmente a questioni di legge, ordine e sicurezza (come nel caso dei media in USA, Gran Bretagna e Italia), li ascrive, sulla base delle loro origini, a un tutto culturale coeso e omogeneo a sua volta stereotipato, li definisce con un linguaggio accusatorio (non ‘migranti’, ma ‘clandestini’) (IOM 2017).

Accanto ai media tradizionali l’ascesa di Internet e il ricorso ai social media come fonti di informazione ha cambiato il panorama in diversi modi, talvolta

---

<sup>6</sup> Segnaliamo, a titolo di sintetico esempio in Italia, le raccolte in corso da parte dell’Archivio delle memorie migranti ([www.archiviomemoriemigranti.net](http://www.archiviomemoriemigranti.net)), del progetto Storie Migranti ([www.storiemigranti.org/](http://www.storiemigranti.org/)), del concorso Lingua Madre (<http://concorsolinguamadre.it/>) e della rivista “Crocevia. Scritture straniere, migranti e di viaggio” (<http://www.besaeditrice.it/>).

ricalcando le orme della comunicazione promossa dai media tradizionali, ma frequentemente ponendosi in opposizione a quella, addirittura – e in questo sta un mutamento significativo – con la capacità di orientare rapidamente l'opinione pubblica all'azione e talvolta pure i medesimi governi. Esempio emblematico, in questo senso, è quello di Alan Kurdi, il bambino siriano il cui corpo riverso sulla spiaggia turca di Bodrum il 2 settembre 2015 divenne immagine simbolica a livello internazionale della tragedia dei rifugiati. La sua fotografia, diffondendosi inizialmente come tweet e condivisione sui vari social, venne poi rapidamente raccolta e trasmessa dai media tradizionali, quindi rielaborata e contestualizzata nei modi e dai soggetti più disparati (si vedano artisti come Ai Weiwei), ma sempre al fine della denuncia politica, e l'effetto fu dirompente: dal forzare Paesi quali Canada, Germania e Regno Unito ad annunciare iniziative di sostegno ai rifugiati, all'aumentare i dibattiti sulla mancata accoglienza nell'Unione Europea (cfr. IOM 2017), dal provocare un imponente flusso di nuovi finanziamenti alle ONG che operavano nel Mediterraneo al mobilitare un numero significativo di semplici cittadini a diventare volontari, da quel momento in poi, in iniziative a sostegno di rifugiati e migranti (Colombo 2019).

### Da MTV a YouTube: la migrazione del videoclip musicale

Nel contesto mediale rappresentato nel paragrafo precedente, il videoclip musicale assume un ruolo predominante per veicolare un immaginario spesso in opposizione con quello presentato dai media mainstream e permette agli artisti di utilizzare le loro canzoni come forma di attivismo creativo (Rubin 2018), affrontando temi d'attualità come appunto le migrazioni e i confini.

Il videoclip contemporaneo rappresenta una “forma breve della comunicazione audiovisiva sviluppata per promuovere un bene di consumo effimero e immateriale come la musica” (Peverini 2004, 11), una forma ibrida tra mercato e sperimentazione che si pone come sintesi di tutte le prove di musica visiva sviluppate in precedenza (Amaducci, Arcagni 2007). La durata ridotta e lo scopo commerciale stabiliscono i canoni della sua struttura estetico-formale a partire dal 1975 con *Bohemian Rhapsody* dei Queen per la regia di Bruce Gowers, che per la prima volta crea un equivalente visuale della musica (Di Martino 2018). Ma è grazie al canale televisivo MTV, nato nel 1981 e affermatosi come spazio distributivo globale del prodotto musicale (Berton 2007), che viene a crearsi un divario linguistico tra il videoclip e le forme precedenti di promozione. MTV permette di acquisire la consapevolezza del prodotto videoclip e sottolinea la necessità che la musica sia supportata da una componente visuale, fino a definire una propria forma estetica (Di Martino 2018, 22). Se gli anni Ottanta sono gli anni delle videostar (Madonna

in primis) e gli anni Novanta sono gli anni dei videomaker (Spike Jonze, Michel Gondry, et al.), a partire dai primi anni 2000, contemporaneamente a un cambio di strategia per MTV, diventato un canale più generalista, YouTube e altre piattaforme digitali si affermano come canale distributivo privilegiato, innescando il potere della viralità dei video e della volontarietà del consumo da parte dell'utente (Pacilio 2014) che affianca spesso produzioni proprie e originali a quelle ufficiali degli artisti.

Proprio da YouTube e piattaforme analoghe come Vevo o Vimeo sono tratti i videoclip musicali considerati nel presente lavoro. L'indagine ha preso in esame una trentina di videoclip musicali ufficiali, strettamente relativi all'atto del migrare, di generi e artisti diversi, in cui vi fosse corrispondenza tra testo e immagini (ovvero in cui le immagini illustrassero in qualche modo il testo dedicato al tema). La maggior parte di questi lavori è successiva al 2000, con l'unica eccezione di *Clandestino* di Manu Chao (1998) di poco precedente. A parte i brani *Mar dei migranti* dei Sine Frontera e *Country Mohammed* dei Culture Shock, il cui numero totale di visualizzazioni è al momento della rilevazione inferiore alle 100.000, la media è tra le 500.000 e la decina di milioni, con punte di cinquanta e cento milioni.

Gli artisti selezionati appartengono a generi musicali eterogenei e spesso sono difficilmente ascrivibili a uno stile soltanto. Manu Chao, ad esempio, è cresciuto in un ambiente multiculturale che lo ha reso poliglotta e nella sua musica confluiscono diversi generi e influenze (dal rock al reggae, dal punk allo ska includendo ballate francesi, salsa sudamericana e soprattutto il raï algerino). I Gogol Bordello, costituiti da membri in parte provenienti dall'est europeo (Ucraina, Russia, Bielorussia) e in parte autoctoni e immigrati negli USA da altri paesi, sono artefici a loro volta di una mescolanza di generi che va dal reggae al punk all'hip hop, con una forte presenza di sonorità balcaniche che li rende il gruppo di punta del cosiddetto gypsy punk, genere a cui si rifanno anche i Kultur Shock. Punk e attivismo politico sono alla base della discografia della band newyorkese Outernational che spazia dall'hard rock all'hip hop, alla cumbia, al gypsy punk, fino al vintage soul. I Calle 13 sono due fratelli portoricani che offrono un mix di hip hop e latin rap che ha portato alla vittoria di nove Latin Grammy. L'hip hop è il genere a cui si rifanno molti artisti, spesso contaminandolo con sonorità proprie della musica araba, come l'iracheno-canadese Narcy o l'iracheno-americano TIMZ, che ha collaborato con l'esponente dell'Arabian music Majid Kakka. Anche il reggae è presente nella versione più contemporanea del new roots con il franco-beninese Joe Pilgrim & The Ligerians e Skip Marley. L'ibridazione e la contaminazione dei generi musicali con l'elettronica è presente sia come caratteristica generale della discografia di molti artisti (M.I.A. ad esempio), ma anche nelle collaborazioni estemporanee come quella del duo elettronico PARISI con l'hip hop di RZA dei Wu Tang Clan. Su sonorità pop soul più tradizionali, ma sempre originali si situa la produzione di Aloe Blacc, Rag'n'Bone Man e il pop in chiave

africana di Alex Boye. Gli italiani Sine Frontera offrono un folk tradizionale che guarda alla musica irlandese.

I video analizzati presentano di volta in volta (a) informazioni numerabili e oggettive, (b) condizioni reali dei contesti sociali, culturali, economici, politici ecc. in cui le migrazioni contemporanee si originano ed evolvono, (c) modalità attraverso le quali si svolgono e (d) problematiche dell'incontro inter-culturale, con modalità narrative differenti (linguaggi, codici, argomentazioni, retoriche ecc.). Nell'analisi si è proceduto a prendere in considerazione vari aspetti dei video a partire dalla struttura narrativa e conseguente linguaggio filmico utilizzato, collegando in alcuni casi la dimensione visiva a quella testuale delle lyrics dei brani quando necessario. In seguito, si è poi passati a considerare gli aspetti più strettamente legati alla migrazione: la rappresentazione del movimento migratorio e dei confini, la descrizione delle esperienze successive alla migrazione con il confronto con la società d'arrivo, per finire con l'analisi delle modalità in cui viene stimolato l'engagement da parte dello spettatore.

In bilico tra documentario breve e rielaborazione simbolica, i videoclip selezionati rappresentano quindi una contaminazione delle varie categorie in cui sono stati suddivisi i videoclip: il videoclip-performance, il videoclip-concettuale e il videoclip-narrativo (Shore 1985; Sibilla 1999; Carlsson 1999). Se dal punto di vista del linguaggio visivo è presente una predominante tendenza al naturalismo (Pacilio 2014, 31), che in questo caso rappresenta un tentativo di tecnica documentaristica adattata al format breve del videoclip, è pur vero che le estetiche contemporanee evidenziano il ricorso a tecniche molto varie, tendenti alla non linearità, all'ibridazione tra l'aspetto narrativo e concettuale e all'erosione dei confini tra sperimentale e commerciale (Di Martino 2018, 48). Il termine stesso "clip" rimanda al ritaglio, al frammento, alla valorizzazione pratica del bricolage (Peverini 2004, 12) che in particolare nel videoclip a fini politici è alla base di operazioni di remix e mash-up da parte di registi e utenti. I videoclip diventano quindi strumenti adatti ma controversi per lanciare messaggi in cui la potenza delle immagini amplifica il contenuto delle parole (Di Martino 2018, 68).

Tra i linguaggi utilizzati nei videoclip presi in esame troviamo un ampio uso di footage e materiale d'archivio, principalmente usato per contestualizzare le radici storiche del fenomeno di migrazione, come fanno i Gogol Bordello con *Immigraniada* (2010), attraverso la presentazione di filmati storici degli arrivi a Ellis Island a inizio Novecento e l'accostamento dei primi piani di migranti contemporanei ai volti degli immigrati di allora. Il primo piano, oltre a essere ampiamente utilizzato in uno dei videoclip anticipatori di questa tendenza, *Clandestino* di Manu Chao (1998), è anche l'inquadratura più frequente in *Free* (2017) del rapper canadese Yassin "Narcy" Alsalman, regia di Ridwan Adhami, video girato con stile documentaristico e che punta sulla reazione emotiva suscitata dal volto di

bambini e anziani ospitati in 19 campi profughi visitati nel corso di cinque anni. Al documentario si rifà anche il video, realizzato da Klelia Renesi, per *Do you hear me calling* del progetto Ti.po.ta di Manu Chao (2017): in questo caso alle immagini “pacificate” dei migranti finalmente arrivati a destinazione si contrappongono le immagini concitate registrate dalle action-cam presenti sul corpo dei soccorritori durante le procedure di assistenza dei migranti arrivati sui barconi. Queste immagini, prodotte dall’associazione Proactiva Open Arms, da Hasan Oswald e Sotiris Palaskas (operatori e volontari a Lesvos e Kos), evocano il punto di vista in prima persona del videogioco e della ripresa di prestazioni sportive estreme e contribuiscono ulteriormente al coinvolgimento dello spettatore.

La rimediazione dei contenuti nei video contemporanei coinvolge spesso le immagini televisive come accade per esempio nell’introduzione al video dei Ti.po.ta in cui compare una dichiarazione del presidente Trump alla CBS o al video di Manu Chao *Rainin’ in Paradize* (2007), per la regia di Emir Kusturiza, con l’uso di immagini sgranate e in bianco e nero dei conflitti da cui fuggono i migranti. Nel video di *Migrants*, di Joe Pilgrim & The Ligerians (2018), sono presenti immagini a bassa risoluzione di telecamere di sorveglianza e l’uso di immagini di muri e reticolati di filo spinato, rielaborate per renderle puro segno grafico, ripetute in serie in dimensioni via via più piccole fino a renderle tessere di un mosaico digitale che moltiplica il concetto di barriera. Nello stesso video sono presenti riprese documentaristiche della “Giungla” di Calais, l’ex discarica divenuta accampamento di rifugiati e migranti nelle vicinanze della cittadina francese. Esistente dagli anni 2000 e sgomberata a fine 2016, la “Giungla” vide un picco di presenze di 6000 individui nel 2015 che vivevano in una decina di campi dove il principale era dotato di elettricità, servizi igienico-sanitari, medici, educativi, addirittura piccoli negozi, una chiesa e un teatro, costituendo di fatto, tutto ciò, una piccola comunità.

Il video della band Outernational, *We Are All Illegals (Todos Somos Ilegales)* ft. Tom Morello, Chad Smith e Residente dei Calle 13 (2012) propone accanto alla performance della band, rappresentata in immagini virate all’estetica western, brevi clip tratte dalla campagna virale #weareallillegals, in cui le persone mostrano solidarietà ai migranti attraverso immagini e filmati diffusi sui social, e scene di fermi di polizia durante le manifestazioni contro le politiche americane sull’immigrazione.

Un uso più complesso e consapevole del linguaggio filmico è presente nei videoclip che hanno una struttura maggiormente narrativa. Il cortometraggio *Let me in* di Jonathan Olinger (2014), con Alicia Keys, in cui la narrazione si sviluppa su un minutaggio più ampio del brano *Halleluja* che accompagna le immagini, assume le tipiche strutture del film di guerra o apocalittico, ambientato in un futuro distopico in cui sono gli americani ad essere costretti a cercare rifugio dalla guerra verso il Messico, mentre nel video realizzato per *Immigrants (We Get the Job Done)* (2016) di K’naan, Snow Tha Product, Riz

Ahmed e René Pérez Joglar, tratto da *The Hamilton*<sup>7</sup> Mixtape, gli spazi bui, l'ambientazione sotterranea e i vagoni del treno sono usati come metafora della vita dei migranti, costretti a un'esistenza sotterranea e clandestina e per questo oscura, tratto comune a tutte le popolazioni nell'inquadratura finale che mostra la Terra avvolta da treni in movimento in un intrico di binari. L'aspetto narrativo è anche predominante nel video di Aloe Blacc di *Wake me up* (2013) un docudrama realizzato dal regista e attivista politico Alex Rivera a partire dal lavoro che svolge da anni tra i migranti. In questo caso il videoclip è il secondo<sup>8</sup> per questo brano composto dal dj svedese Avicii e dal cantante statunitense, e presenta un racconto a metà tra realtà e finzione utilizzando come attori non professionisti persone che sono state personalmente coinvolte nelle politiche sull'immigrazione degli Stati Uniti. Infine, il video del brano *Skin* di Rag'n'Bone Man (2017) per la regia di Greg Davenport, presenta un paesaggio di una città distrutta e abbandonata, e all'interno di campi lunghissimi si muove un ragazzino solo alla ricerca di civiltà, in un viaggio parallelo a quello che si compie nel film *The road* (John Hillcoat 2009). Miglior esempio di videoclip concettuale, il molto dibattuto video della cantante M.I.A per *Borders* (2016) sviluppa il suo contenuto altamente simbolico attraverso l'uso di campi lunghi, panoramiche realizzate con il dolly, immagini aeree e movimenti fluidi della macchina da presa. La regia (della stessa artista) privilegia inquadrature simmetriche che esaltano la portata puramente grafica delle immagini: i migranti e le barche si muovono su linee parallele e ordinate a cui si contrappongono scene più caotiche. È presente inoltre una forte dinamica oppositiva alto/basso che alterna inquadrature dal basso della cantante a immagini dall'alto che rimandano a una forma di sorveglianza (M.I.A. sul palo dotato di camere a circuito chiuso) o a uno sguardo più immersivo a livello dei migranti contrapposto a quello distaccato e distanziante dall'alto.

Dal punto di vista della fotografia, al bianco e nero drammatico e neorealistico del video di *Refugee* di TIMZ ft Majid Kakka (2011), rispondono i colori saturi di *Pa'l Norte* dei portoricani Calle 13 ft. i cubani Orishas (2009) in cui una sgargiante processione che mischia l'iconografia cattolica con quella indigena accompagna il cammino verso il confine. L'acceso contrasto cromatico è evidenziato inoltre da ballerine in abito tradizionale sui toni del

---

<sup>7</sup> *Hamilton* è un musical di Lin-Manuel Miranda ispirato alla vita di Alexander Hamilton, uno dei padri fondatori degli Stati Uniti. Il musical ha vinto il Premio Pulitzer per la drammaturgia nel 2016 e ricevendo il record di 16 candidature ai Tony Awards (ne vinse 11). La colonna sonora comprende rap, hip hop e altri generi contemporanei e la messa in scena prevede un cast di attori etnicamente variegato. *The Hamilton Mixtape* è parte del progetto originale di Lin-Manuel Miranda ed esce nel 2016 come album che raccoglie canzoni cancellate dallo show, cover e brani originali legati al musical.

<sup>8</sup> Il primo, girato da Mark Alan Seliger, ha come protagoniste una donna e una bambina che partecipano a un concerto di Avicii.



rosso che si stagliano sul bianco del deserto componendo le immagini di una bussola, di una stella e del numero 13. Completamente sui toni del grigio è invece fotografato il video di *No Refuge* dei fratelli PARISI insieme al newyorkese RZA dei Wu-Tang Clan (2017) che mostra l'arrivo in campo lungo di un autobus in uno spazio desertico e irreale che sfuma i contorni di oggetti e persone.

Interessante è anche l'uso di altri linguaggi visivi come quello del fumetto o comunque dell'immagine disegnata: un esempio a basso budget è rappresentato dal videoclip di *Mar dei migranti* del gruppo italiano Sine Frontera (2016), in cui la canzone è illustrata da una sorta di storyboard che viene realizzato con la tecnica dell'acquerello e che diviene insieme soggetto e materia stessa del video nel passaggio dalle inquadrature che mostrano l'artista realizzare il disegno alle brevi animazioni in cui le immagini prendono vita. Simile approccio all'autoproduzione è presente nel video *Country Mohammed* dei Kultur Shock (2009), in cui la forma animata è declinata nello stile tipico dei graffiti e del fumetto underground e gioca su alcune icone dei cartoon come Pippo o Paperino. Per concludere, anche una band di grandissimo successo come i Coldplay ha usato l'animazione per un video, *Aliens* (2017), dall'estetica anni Ottanta, in cui una famiglia di esseri extraterrestri è costretta a migrare di pianeta in pianeta. Il video è accompagnato dalle parole della canzone che compaiono sullo schermo con i caratteri dei vecchi programmi text editor. Un uso ibrido dell'animazione è dato dal mix tra disegno ed elaborazione grafica di fotografie e filmati nel video *Refugee* di Skip Marley (2017) in cui alla performance del cantante si sovrappongono scritte e immagini che si compongono su una tela e il collage, infine, è ispirazione anche per il video di Manu Chao *Bloody Bloody Border* (2019), in cui il testo della canzone appare su schermo in composizione con le immagini.

Complessivamente è possibile individuare due distinte tendenze iconografiche nei video presi in esame, legate principalmente alla dimensione geografica del percorso dei migranti (Mediterraneo/Balcani e Nord-America) che evidenziano uno sguardo similmente empatico tra le due macro-aree di migrazione individuate, ma che determinano una sostanziale polarizzazione cromatica della resa visiva del fenomeno. Da un lato troviamo la declinazione su colori caldi e toni terrosi della rappresentazione della migrazione dal Messico verso gli Stati Uniti, dall'altro una predominanza di toni freddi, dal blu al grigio, nella descrizione del viaggio nell'area del Mediterraneo, che perde tutte le sue caratteristiche stereotipate di solarità per diventare uno spazio prettamente ostile. Mare come spazio di morte, in cui la memoria delle molte metafore acquatiche<sup>9</sup> utilizzate dai media, in particolare italiani, per

<sup>9</sup> Vedi in proposito il libro di Francesca Rigotti (2019), *Migranti per caso. Una vita da expat*, in cui si sottolinea l'uso di termini come ondata, inondazione, tsunami, fiume a cui opporre

descrivere i processi migratori in atto, si oppone alle drammatiche immagini di salvataggi in extremis. È dunque il territorio a influenzare il colore predominante della narrazione visiva, sovvertendo spesso luoghi comuni legati alla rappresentazione degli spazi.

### Rappresentazioni di migrazioni (e fughe) via mare e via terra

Il primo tema messo in scena nella maggior parte dei videoclip è il viaggio, illustrato nella fatica del compierlo e nella sua potenziale pericolosità per la stessa sopravvivenza dell'individuo. Due aree geografiche, in particolare, sono entrate nell'immaginario collettivo: il bacino Mediterraneo, con le peregrinazioni africane o mediorientali tanto dei migranti quanto dei potenziali rifugiati e richiedenti asilo verso la 'fortezza' Europa, e il confine Messico-USA con il deserto di Sonora e la barriera artificiale tra i due Paesi.

*Borders* di M.I.A. apre a dubbi e domande su di noi, sugli altri, sul futuro, sulla libertà a ritmo di rap mentre i protagonisti del video, numerosi giovani migranti del sud del mondo – apparentemente tutti identici, a visualizzare lo stereotipo che a migrare siano solo giovani maschi neri – camminano, corrono, si arrampicano o giacciono immobili su vecchi barconi e pescherecci tramutati in traghetti sovraffollati per l'attraversamento del Mediterraneo e di qui, in più occasioni, i loro corpi compongono precise e simboliche reinterpretazioni di opere d'arte, come si vedrà in seguito. Un'imbarcazione di dimensioni minime dalla quale scendono donne e bambini in stracci è parte della scenografia essenziale di *Refugee's Christmas* di Alex Boyé (2016) in cui viene riprodotto, in un'atmosfera essenziale e rarefatta, uno spazio naturale con un placido specchio d'acqua al contrario del mare oscuro e mosso sino alla tempesta che inghiotte silhouette umane in *Mar dei Migranti* di Sine Frontera mentre il testo recita "Vidi negli occhi smarriti / paura e terrore / quando si spense il motore / 40 miglia a Nord, e il cielo cominciò a gridare / poi vidi onde giganti" e i giubbotti salvagente rossi che galleggiano nell'acqua in *Do You Hear Me Calling* del progetto Ti.Po.TA sono allegoria di quelli che non ce l'hanno fatta.

Ma lo spostamento del migrante è anche via terra, con una predilezione, come mezzi di trasporto, di van, bus, furgoncini. In *Rainin' in Paradize* Manu Chao e il suo gruppo fuggono con un vecchio camper lungo affollate autostrade mentre in *Goodbye Malinconia* di Caparezza ft. Tony Hadley (2011) il cantante inglese guida una motrice sulla quale carica l'artista italiano potenziale migrante all'estero come moltissimi nostri giovani connazionali ("Da qua se ne vanno tutti"). Nel balkan-punk *Country Mohammed* dei Kultur

---

dighe o argini sia diventato una prassi nel discorso politico contemporaneo e contribuisca a connotare in modo fortemente negativo il processo migratorio.

Shock, il protagonista guida un mezzo che richiama i carri-abitazione mobili delle popolazioni romaní e con questo attraversa il confine americano (“I was born far away / And then I moved to USA”) inseguito dalla polizia, mentre compaiono man mano una quantità densissima di riferimenti simbolici e culturali che mettono in luce le contraddizioni della cultura del potenziale Paese ospite: il computer portatile il cui marchio è un torsolo di mela, la Statua della libertà come un uomo scheletrico che indossa una logora divisa orientale e le cui punte della corona recano la scritta Kill Bill, manifesti in cui è rappresentato lo scontro tra cowboy e nativi americani e infine tutta una serie di personaggi sgradevoli agli occhi dei benpensanti (Paperino e Pippo in versione malvagia, una coppia di gay ecc.). La fuga, constatato un probabile destino nella bidonville sottoponte di Brooklyn, si conclude su un pianeta marziano dove i locali accolgono l'improbabile combriccola di nuovi venuti con danze e performance musicali cui il protagonista partecipa col proprio violino (d'altronde, come da popolare battuta ebraica ripresa nel film *Train de vie*, “s'è mai visto scappare qualcuno con un pianoforte sulle spalle?”).

Altri videoclip mettono in scena la migrazione come percorso da farsi camminando. La maggior parte di questi è ambientata nel deserto del Messico, lungo la barriera che lo separa dagli Stati Uniti. Di frequente si tratta di brevi citazioni (persone che camminano lungo la lamiera o il muro), altre di narrazioni complete dello status quo. Nel video *Wake Me Up* di Aloe Blacc musica elettronica, folk e country accompagnano un testo sul tema generale del viaggio (“Feeling my way through the darkness / guided by a beating heart / I can't tell where the journey will end / but I know where to start”): la declinazione di questo in atto migratorio risiede interamente nella scelta del regista e del cantante. Qui, infatti, vengono messi in scena momenti drammatici del pericoloso percorso a piedi nell'immenso spazio desertico che fa da confine tra i due Paesi, l'incontro-scontro con le autorità di frontiera, le condizioni misere di esistenza per chi ce l'ha fatta. In un incontro con migranti e attivisti sul tema del lavoro è tra l'altro presente anche Manu Chao, ed è qui che Rivera lo riprende a ridosso della grata del confine mentre esegue dal vivo *Clandestino* per la videocamera. La ripresa verrà poi montata con immagini del centro di detenzione e brevi interviste dei colpevoli del reato di immigrazione clandestina, e verrà rilasciata gratuitamente su YouTube (2011). Lo stesso Manu Chao ha proposto diverse versioni visive di *Clandestino* da quando nel 1998 uscì la prima a illustrare un testo sulla condizione di tanti individui che già all'epoca erano divenuti una realtà significativa della contemporaneità (“Me dicen el clandestino / Por no llevar papel / pa' una ciudad del norte / yo me fui a trabajar / mi vida la dejé / entre Ceuta y Gibraltar”).

Associabile, pur se non citato, al confine tra Messico e USA sia per l'origine latino-americana dei suoi protagonisti, sia per la continuità del paesaggio geografico è il lavoro dei portoricani Calle 13 *Pa'l Norte*. Qui il testo potrebbe

inizialmente indicare di nuovo l'afflato in generale per il viaggio senza meta ("Me propuse recorrer el continente entero / sin brújula, sin tiempo, sin agenda / inspirado por las leyendas / aprendí a caminar sin mapa"), ma il prosiegua illustra nei dettagli la fatica della camminata e degli ostacoli che si incontrano ("Ser un emigrante es mi deporte / hoy me voy Pa'l norte sin pasaporte"), e la conclusione con la dedica "a tutti gli emigranti di tutto il mondo" l'ascrive senza dubbi al tema delle migrazioni. Ambientato nel deserto è anche *No Refuge* dei fratelli Parisi ft. RZA, dove un gruppo indistinto di individui nella nebbia compie gesti e movimenti meccanici in una marcia senza senso verso una meta ignota.

La natura viene chiamata in causa di frequente in questi lavori, e spesso ha una dimensione e una potenza visiva sconfinata. Così la si ritrova nel già citato *Refugee's Christmas* di Alex Boyé, così è soprattutto in *Skin* di Rag'n'Bone Man, dove il paesaggio è rappresentato inizialmente dalle rovine di quella che sembra una cittadina, in un'area già priva di vegetazione, bombardata e abbandonata, quindi campi lunghissimi mostrano i canyon dei parchi occidentali degli Stati Uniti, nuovamente il deserto di Atacama, laghi in alta quota, montagne, altro deserto (stavolta probabilmente in Arizona), fiumi. Tutti spazi percorsi da un ragazzino non ancora adolescente solo, che si nutre con ciò che trova, che prova momenti di piacere e altri di profondo sconforto, che cerca segni del passaggio di qualcuno prima di lui e ricorsivamente torna alle case diroccate, per infine incontrare una piccola comunità di bambini, nella notte, che lo accoglie. Impegnati in peregrinazioni per ampi spazi naturali sono anche i bambini e i ragazzini guidati dal cantante a sua volta solo 25enne nel video *Cara Italia* di Ghali (2018). Qui i protagonisti attraversano boschi, incrociano sentinelle a guardia di sentieri di montagna (che li lasciano passare storditi da un abbraccio spontaneo), incontrano sciamani in grotte che danno loro indicazioni e benedizioni, scalano a mani nude pareti rocciose per arrivare in cima e davanti a un mare di nuvole piantare una bandiera con un messaggio d'amore.

Gli ultimi due video, oltre a sviluppare il tema migratorio, potrebbero anche venire interpretati antropologicamente come 'percorsi iniziatici' all'interno di riti di passaggio dall'adolescenza all'età adulta (Van Gennep 1981). Tali riti, che segnano il cambiamento tra fasi e ruoli nella vita dell'individuo, sembrano essere presenti in tutte le culture umane e sono caratterizzati da una struttura costante in cui avviene una separazione dalla vita abituale e dalla comunità, uno stadio intermedio di ambiguità e sospensione e una terza fase in cui vi è il reintegro della persona (che nel frattempo ha acquisito una nuova consapevolezza e quindi condizione sociale) nella comunità. In questo senso, quindi, la solitudine, lo spaesamento, l'esplorazione e la ricerca vissuti dai giovani del video di *Skin* di Rag'n'Bone Man e di *Cara Italia* di Ghali corrisponderebbero alla seconda fase del rito, che porta i protagonisti a una nuova coscienza, più adulta e strutturata, di sé.

## Rappresentazioni dei confini e degli altri sistemi di controllo

Accanto al movimento – e in opposizione a quello – si situano i sistemi di delimitazione dello spazio e di controllo di questo e della persona: confini segnati da elementi naturali (mare, montagna, deserti) o artificiali (muri, filo spinato), dispositivi statali a gestione di ingresso e circolazione della persona (carte d'identità / passaporti, visti) nonché di vigilanza e sanzione (uffici doganali, polizia, controlli, telecamere di sorveglianza, campi di detenzione).

La visualizzazione di muri e filo spinato a delimitazione del territorio accessibile e a distinzione tra gli Stati si riscontra talvolta en passant accanto agli altri dispositivi indicati, talaltra come elemento simbolico centrale. Quest'ultimo caso è ben rappresentato in *Borders* di M.I.A. dove – al di là del titolo e del testo che mettono l'accento esattamente sul tema della separazione e sul rapporto noi/altri – i giovani protagonisti camminano e corrono lungo un muro di separazione (posto accanto a un altro così creando la terra di nessuno intermedia), quindi ne percorrono la griglia metallica sovrastante, vi si arrampicano, compongono per un istante la parola LIFE con i loro corpi, per poi divenire nere silhouette in controluce nel finale del video, a contorno della cantante ivi ancorata a sua volta e unica illuminata nel nuvoloso cielo ceruleo.

I confini 'insanguinati' dalla morte di chi prova ad attraversarli nei modi più pericolosi sono centrali nel brano e nel video più recenti di Manu Chao, nuovamente impegnato in Arizona a ridosso della frontiera Messico-USA. *Bloody Bloody Border* è un orecchiabile blues il cui testo, che si compone nell'immagine man mano che viene cantato, è un'invocazione alla libera circolazione degli esseri umani ("We want freedom to cross / cross the borderline / freedom's no crime / let peaceful river flow / let the people come and go") contrapposta alle strategie di controllo e limitazione cui vengono nella realtà sottoposti ("Being suspicious, being detained / being searched, being arrested"), in particolare nel contesto dell'Arizona, dove vengono citate leggi specifiche che in questi anni hanno dato maggiori poteri per il controllo e la detenzione dei migranti alle autorità locali ("Bloody bloody border / Immigration laws, Arizona crows / sanguinary times - 287G no more / no more SB1070").

Gli strumenti di identificazione degli individui – carte d'identità e passaporti – e di possibilità di circolazione – permessi e visti – messi in atto nei moderni Stati nazionali nonché le negoziazioni che hanno luogo nei luoghi preposti al loro rilascio (questure, commissariati, uffici doganali) ricorrono in più videoclip, dal già citato *Clandestino* di Manu Chao dove le immagini di documenti di identificazione personale e visti di residenza vengono alternate ai primi piani di quell'umanità in cammino metafora della migrazione e

protagonista del video, a *Immigraniada* dei Gogol Bordello, dove il protagonista Eugene Hütz, cantante del gruppo, viene ripreso per pochi istanti mentre firma delle carte in un qualche ufficio subito dopo che, al pari dei numerosi altri migranti ritratti nel videoclip, la sua immagine in primo piano viene associata a schizzi di sangue che compongono la mappa del suo Paese d'origine.

La condizione del ritrovarsi sospesi tra contesti nazionali diversi, congelati in specifici spazi di nessuno senza poterli attraversare verso un vero e proprio luogo dove progettare e quindi costruire realmente la propria esistenza diventa drammaticamente chiara per chi viene bloccato nel tentativo della migrazione, come nel caso delle già citate situazioni di campi di rifugiati o di migranti fermati alla frontiera e lì confinati in campi di identificazione o di detenzione a tempo determinato o più spesso indeterminato. I videoclip musicali mettono in scena anche queste situazioni, e i già citati *Free* di Narcy e *Migrants* di Joe Pilgrim & The Ligerians sono tra gli esempi più chiari di tale impegno di documentazione da parte degli artisti. In quest'ultimo il soggetto è la condizione di sospensione e di attesa dei migranti, ma anche la loro capacità di auto-organizzazione in una condizione territoriale ed esistenziale 'di mezzo' come può essere quella d'una tendopoli a ridosso d'un confine, di qui immagini che ne testimoniano la realtà inframmezzate da cartelli che enfatizzano le conseguenze pur positive di questa situazione (la creazione di uno spirito di fratellanza e solidarietà tra gli abitanti del campo) e il testo del brano che auspica una condizione generalizzata di libertà e pace ("See them cross the barriers / see them cross the borders / moving away to survive / mother and child [are] on the same boat / far away from their home / looking for a place to sit / to live in peace").

### Prima e dopo il viaggio: tra neocolonialismo e sfruttamento del lavoro

Spesso gli artisti qui considerati non si limitano a mostrare il processo di migrazione e i suoi ostacoli ma si interrogano sulla condizione ad esso preesistente e sulle conseguenze che questo ha sulla vita del migrante. Sono due infatti i fronti su cui la società occidentale si deve confrontare nella considerazione dell'origine dei flussi migratori: da un lato il suo ruolo nell'innescare conflitti nei paesi di provenienza anche a seguito di politiche economiche di stampo neocolonialista (Langan 2017) dall'altro lo sfruttamento dei migranti una volta giunti in Occidente (Shelley 2007). Entrambi questi aspetti sono affrontati dagli artisti nei loro video attraverso l'uso sia di materiale d'archivio, sia di narrazioni finzionali. Sul primo fronte è possibile citare il video di *Rainin' in Paradise* di Manu Chao, che alterna alle scene di viaggio del cantante e della sua band a immagini dei conflitti da cui i migranti stanno fuggendo e cita nella canzone vari paesi in aree di conflitto

(“In Jerusalem / In Monrovia / Guinea-Bissau / Today it’s rainin / In Jerusalem / In Monrovia / Guinea-Bissau”).

Qual è tuttavia il destino dei migranti che riescono ad arrivare nel Paese di destinazione? Molti dei video analizzati mostrano come questa non sia affatto una situazione desiderabile perché la società capitalistica occidentale, dopo aver tentato in tutti i modi di arrestare il flusso dei migranti, ne determina lo sfruttamento lavorativo. Tuttavia, accanto a una visione pessimistica del futuro, è anche presente la valorizzazione dell’apporto dei migranti alla società sia in termini puramente economici, sia in termini culturali. L’ambivalenza di questa valutazione può ad esempio essere rintracciata nel video *Immigraniada* dei Gogol Bordello, in cui il leader della band Eugene Hütz affronta di volta in volta lavori umili come lavavetri a un incrocio, lavapiatti in un ristorante o operaio in un’industria tessile in cui compare in bella vista sul muro una bandiera americana. A queste immagini si alternano intensi primi piani di persone cui viene accostata la mappa del paese di provenienza, a sottolineare la molteplicità di ascendenze della società americana e la ricchezza culturale che ne deriva.

La bandiera americana fa da trait d’union con il video realizzato da Tomás Whitmore per *Immigrants (We Get The Job Done)*, qui rappresentata come frutto del lavoro degli immigrati<sup>10</sup>, impiegati in tutti i settori economici (sulle parole del testo “Look how far I’ve come” si susseguono immagini di lavoratori impiegati nelle costruzioni, nella raccolta frutta, nella macelleria, nella ristorazione, negli ospedali). La precarietà del lavoro dei migranti è ben rappresentata anche dal video di un brano di successo come *Wake me up* di Aloe Blacc in cui è possibile seguire la vicenda di un lavoratore messicano costretto a lasciare la famiglia per andare incontro a lavori giornalieri nelle costruzioni. In *Refugee* di TIMZ ft. Majid Kakka, infine, è possibile vedere uno spaccato della vita dei rifugiati iracheni negli Stati Uniti, tra piccole attività commerciali destinate alla comunità e la difficoltà di trovare un lavoro che non sia estremamente umile.

### Il discorso migratorio tra il simbolico e l’artistico

Come detto, alcuni videoclip considerati propongono una rappresentazione visiva che non è né documentaria né narrativa, bensì simbolica. Talvolta si tratta di simboli laici, talaltra di simboli religiosi, per lo più cristiani. Questo è massicciamente presente in *Pa’l norte* di Calle 13, dove ricorrono croci in legno e in pietra (nel piccolo cimitero) o al collo del

---

<sup>10</sup> La forte presenza di lavoratori stranieri, spesso immigrati sottopagati, è uno dei punti chiave di molte campagne contro la cosiddetta fast-fashion come Clean Clothes Campaign <https://cleanclothes.org/issues/migrants-in-depth>.

cantante, la statua della Madonna portata in processione, gli agnelli in braccio a bambini e adulti, la chiesa all'interno del paesaggio. Il Natale è protagonista nel titolo *Refugee's Christmas* di Alex Boyé dove, oltre alla messa in scena della tradizionale distribuzione di doni, vi è un chiaro rimando alla missione e all'iconografia di Mosé nell'abbigliamento del cantante che, con tanto di bastone nodoso, guida metaforicamente i rifugiati verso terre sicure. Novella Gesù Cristo è invece M.I.A. la quale, in *Borders*, accompagna più volte le parole con i gesti del segno della croce e della benedizione, cammina sulle acque indossando provocatoriamente una T-shirt che recita "Jesus sa d I am the Way and the Truth" e infine appare come crocifissa sulla rete sovrastante un muro di confine circondata dalle silhouette dei migranti in controluce parimenti crocifissi.

Quest'ultima scena riprende l'iconografia artistica tradizionale dell'evento (per citare un'opera tra tutte, *Cristo in croce tra i due ladroni* di Frans Francken II, XVII secolo), rinforzando un messaggio che nelle rappresentazioni più estetizzanti del tema delle migrazioni cita opere pittoriche, fotografiche e in mixed media capaci di veicolare intense cariche simboliche anche quando laiche. Ad esempio, se in *Mar dei migranti* dei Sine Frontera gli individui annegati diventano silhouette bianche i cui visi a un certo punto si aprono all'unisono nell'*Urlo* di Edvard Munch (1893), la camminata di Manu Chao e della moltitudine che lo segue in *Clandestino* riproduce esattamente *Il quarto stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901).

Manu Chao, tra l'altro, ha sviluppato già da anni un proprio stile altamente personalizzato,

i cui richiami spaziano da art nouveau a pop art, citando i collage di Richard Hamilton come i dipinti musicali di Peter Blake, le composizioni di Derek Boshier e la cartellonistica di Martin Sharp, il graffio punk di Jamie Reid e l'imperitura lezione del Dada. (Liggeri 2007, 178)

e anche il recente *Bloody Bloody Border* richiama i medesimi artisti. Più avanguardistico ancora è però *Refugee's Christmas* di Boyé, dove l'abbigliamento high-tech in pelle e il trucco dei personaggi, sullo sfondo di deserto, fate morgane e specchi d'acqua placida, sembrano i medesimi soggetti, ora in movimento, della serie *The Missing Link* (2014) del fotografo belga-beninese Fabrice Monteiro, afrofuturista ed esponente di quel discorso post-coloniale che sta svelando la natura altamente pregiudizievole delle rappresentazioni abituali dei Paesi del sud del mondo come immersi in un eterno (e arcaico) presente, privi di storia e pertanto anche di futuro.

Le citazioni dal mondo dell'arte raggiungono l'apice in *Borders* di M.I.A., in cui l'artista costruisce una rappresentazione che pur riprendendo motivi reali della migrazione li rende, insieme agli stessi corpi dei migranti, elementi formali di un discorso più astratto. In generale il video sembra intenzionato a



rendere poetiche le immagini e i soggetti dei reportage che quotidianamente testimoniano l'arrivo dei migranti via mare, in modo analogo all'operazione che già compie Isaac Julien in *Western Union: Small Boats* (2007), ovvero mettendo in relazione barche di fortuna ormai in rovina sulle coste mediterranee con la danza di performer d'origine africana in palazzi siciliani barocchi riccamente affrescati, a rovesciare quello stigma di miseria e ignoranza che caratterizzerebbe chi abita il Sud del mondo e che gli impedirebbe tanto di accedere, quanto di produrre, qualsivoglia 'bellezza'.

Il primo riferimento è pertanto alla *Torre di Babele* di Pieter Brueghel (1563) che qui diventa una nave costruita con i corpi dei migranti coperti con impermeabili beige e posizionati in parte inginocchiati, in parte in piedi (questi ultimi su più livelli). Il riferimento all'opera è così puntuale che la cantante, posizionata a prua della nave, indossa di contrasto un impermeabile arancione, come nell'opera di Brueghel la sommità della torre è anch'essa nel medesimo colore. Per la sua interpretazione, sembrerebbe sensato pensare allo ziqqurat mesopotamico, simbolo del Cosmo i cui piani rappresentavano i cieli planetari o avevano i colori del mondo (cfr. Eliade 1976). Un'inquadratura successiva dall'alto della cantante distesa in mezzo ai migranti sulla prua di una barca corrisponde esattamente alle fotografie della serie *Carpoolers* di Alejandro Cartagena, in cui il fotografo messicano immortalava lavoratori stremati mentre dormono nei cassoni dei furgoncini che li portano da una parte all'altra della città. A video già concluso, invece, un'appendice mostra i giovani migranti camminare in fila indiana in mezzo metro d'acqua, quindi l'inquadratura si apre e compare in campo un altro gruppo di giovani che cammina nella direzione opposta verso lo spettatore: la citazione è dell'opera composita (installazione, performance e video) dell'artista Francis Alÿs *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008), in cui due file di bambini, una proveniente dalla Spagna e l'altra dal Marocco, tentano di congiungersi nello stretto di Gibilterra, i loro sandali trasformati in piccole imbarcazioni e i loro corpi in quelli di giganti. Il tentativo – va da sé – non sarà coronato dal successo, ma l'importante sarà averci almeno provato.

Leitmotiv dei video sul tema delle migrazioni è poi il dipinto del *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich (1818) la cui identificazione con le parole di Lucrezio ("Bello, quando sul mare si scontrano i venti e la cupa vastità delle acque si turba, guardare da terra il naufragio lontano: non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina, ma la distanza da una simile sorte") nel *De rerum natura* è immediata. Tale immagine è presente anche in questo videoclip, ma la sua trattazione merita un approfondimento. Il tropo della tempesta sul mare a indicare metaforicamente la condizione umana osservata dalla terraferma da uno spettatore incarnazione del saggio imperturbabile è infatti leitmotiv anche in filosofia. Studiata da Hans Blumenberg, esso ha

avuto diverse declinazioni, passando dal suo rappresentare la relazione con la natura e il mondo a indicare il rapporto dell'individuo con la storia, dove avviene il definitivo abbandono della sicurezza contemplativa ("Il naufrago non si distingue più dallo spettatore. Si è nello stesso tempo estranei e coinvolti nella storia, perché esso è parte di noi, anzi noi *siamo* tale moto"; Bodei in Blumenberg 1985) per giungere infine, nella prospettiva contemporanea, alla consapevolezza di ritrovarsi in un viaggio senza fine (nel doppio senso di senza meta ed eterno). Eppure, si chiede Remo Bodei nell'introduzione al saggio di Blumenberg, "se il viaggio è eterno e lo scafo è sempre stato in acqua, da cosa è costituita la nave stessa se non da relitti di precedenti, infiniti, naufragi?" (Bodei in Blumenberg 1985). L'ultimo riferimento artistico di *Borders* è allora anche quello filosoficamente più attuale nell'interpretare l'esistenza dell'individuo per il tramite metaforico di quell'immagine: M.I.A., in piedi sugli scogli, guarda l'orizzonte sul mare avvolta nella coperta dorata abitualmente associata al primo soccorso dei naufraghi, rivelandosi perfetta incarnazione visiva e anche esistenziale, con la propria biografia personale, proprio di quest'ultima prospettiva, la medesima sulla quale si basano gli attuali discorsi promossi nell'arte contemporanea in merito a migranti e rifugiati (cfr. Gioni 2017, Demos 2013).

### Un passo in più: *call to action* ed *engagement* nei videoclip

Molti dei videoclip analizzati, oltre a voler sensibilizzare gli spettatori sui temi delle migrazioni e delle condizioni dei migranti e rifugiati, puntano a stimolare un'azione pratica attraverso l'uso di cartelli e testi collocati alla fine dei video che incoraggiano a cercare maggiori informazioni o a fare donazioni ad associazioni che si occupano della questione. La chiusura di questi videoclip rappresenta quindi un modello di contro-narrativa rispetto a quelle più blande, neutre e distaccate frequenti nei media ufficiali. Questa *call to action* è strettamente legata all'ambito di fruizione dei videoclip, attraverso YouTube o le pagine social degli artisti, e punta al coinvolgimento immediato che nasce sull'onda dell'effetto emozionale creato dalle immagini. Ad esempio, al termine di *Immigraniada* dei Gogol Bordello si può leggere "No Human Being is Illegal"<sup>11</sup> e l'invito a visitare il sito dell'American Civil Liberties Union ([www.aclu.org/issues/immigrants\\_rights](http://www.aclu.org/issues/immigrants_rights)), oppure in *Do you hear me calling* del progetto Ti.po.ta in cui si dichiara che i proventi della canzone andranno al Refugee Accomodation Solidarity Space City Plaza ([www.facebook.com/sol2refugeesen/](http://www.facebook.com/sol2refugeesen/)). Anche nel caso di *No Refuge* dei fratelli Parisi insieme al newyorkese RZA dei Wu-Tang Clan, i proventi del

<sup>11</sup> Frase attribuita a Elie Wiesel, sopravvissuto all'Olocausto e vincitore del Premio Nobel per la Pace nel 1986.

pezzo andranno a sostenere l'assistenza ai rifugiati, venendo devoluti all'UNHCR – l'Agenzia delle Nazioni Unite per i Rifugiati. Aloe Blacc in *Wake me up*, oltre a ricordare che gli interpreti del video sono persone che stanno affrontando o hanno affrontato nella loro vita problemi legati alle restrizioni per i migranti, presenta il link alla National Day Labourer Organization che si occupa di lavoratori giornalieri e migranti ([www.ndlon.org](http://www.ndlon.org)).

Link a progetti di crowdfunding per associazioni o singole campagne possono inoltre essere trovati non nel testo in sé ma nella descrizione presente sulla pagina YouTube del video, come nel caso di *Free* di Narcy, di *Immigrants (We Get the Job Done)* da The Hamilton Mixtape, di *Let me in* con Alicia Keys, o ancora di *Aliens* dei Coldplay i cui proventi dalla vendita del singolo sono andati alla Migrants Offshore Aid Station ([www.moas.eu](http://www.moas.eu)) e di *Refugee* di TIMZ ft. Majid Kakka, i cui proventi sono andati all'International Rescue Committee. Anche Joe Pilgrim & the Ligerians rimanda al sito de L'auberge des migrants, progetto di accoglienza e sostegno ai migranti nato attorno alla "Giungla" di Calais e continuato anche dopo la sua evacuazione.

## Conclusioni

I videoclip presi in esame, pur nel loro status di forma audiovisiva breve ed effimera, hanno mostrato di essere un mezzo espressivo non solo adeguato ma potremmo dire privilegiato nel trattare un tema così attuale come quello delle migrazioni e delle loro ripercussioni, evidenziando una significativa consapevolezza dell'intera questione da parte dei loro autori. Questo risultato è ottenuto da un lato grazie a una pluralità di stili e forme espressive che musicalmente e visivamente rispecchia la complessità del fenomeno, dall'altro grazie all'immediatezza della fruizione di questi contenuti, disponibili a un consumo quotidiano, informale e ubiquo. Come si è visto i video presi in oggetto mostrano una varietà di tecniche che spazia dal linguaggio narrativo filmico all'animazione, dal video-collage alla sperimentazione di linguaggi che richiamano la video arte. Allo stesso modo, l'aspetto musicale dei videoclip offre una vasta gamma di generi dal rap all'hip hop, dal pop al rock, dal punk al folk.

Le specifiche identità culturali degli artisti coinvolti (musicisti e registi) mostrano una sensibilità cosmopolita sia in presenza di condizioni personali che costringono a confrontarsi col tema per necessità o ascendenze familiari, sia in loro assenza. Il caso di M.I.A, per esempio, è emblematico: figlia dell'attivista tamil Arul Pragasam, fugge undicenne dallo Sri Lanka in Gran Bretagna con la propria famiglia. Questa esperienza segna la sua identità personale come sintesi di culture diverse, delle quali vede limiti e potenzialità in entrambe le direzioni, che la porta a interrogarsi – e a interrogare il suo pubblico – su pregiudizi, eurocentrismo, squilibri di potere, e a cercare di

bilanciarli col proprio lavoro, almeno a livello artistico e culturale. Il medesimo bisogno di parlare di migrazione è sentito anche dal cantante ucraino-*statunitense* Eugene Hütz dei Gogol Bordello (gruppo in sé a forte composizione multiculturale), il quale, in un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita di *Immigraniada*, ebbe a dire che pensava d'aver chiuso con l'argomento col lavoro precedente ma poi non poté esimersi dal continuare a parlarne. Di fatto, accanto alla volontà di promuovere "la sensibilità e l'approccio umano richiesti dal tema [che] sono ancora di là da venire" (Broadley 2010), le ragioni che lo spingono sono rintracciabili nella sua biografia che annovera inizialmente l'allontanamento insieme alla famiglia da Kiev (dove è nato) in seguito al disastro di Černobyl', la scoperta in tale frangente delle proprie ascendenze rom, la vita per sette anni in vari campi profughi europei, infine il riconoscimento alla sua famiglia della condizione di rifugiati politici e il loro ricollocamento definitivo nel Vermont nel 1992. Un percorso, in sintesi, che gli fa affermare: "O ne scrivo, o vado in terapia" (Broadley 2010).

Molti artisti si appropriano di una sottocultura come quella rap e hip hop propria del paese di arrivo per denunciare la condizione dei rifugiati e il pregiudizio che colpisce ad esempio i giovani musulmani come nel caso dei TIMZ o Narcy, provenienti entrambi da famiglie irachene, ma cresciuti in Nordamerica. Accanto a questi vi sono infine altri artisti la cui ascendenza o esperienza personale multiculturale indirizza lo sviluppo di un'attitudine cosmopolita e di un impegno in situazioni locali: come citato inizialmente nel caso di Manu Chao, francese figlio di esuli spagnoli che si sono opposti al franchismo.

Pur muovendosi in un contesto diverso e sicuramente più limitato, i videoclip mostrano di poter offrire una narrazione alternativa a quella emergenziale e spesso negativa dei media generalisti e di poter offrire uno sguardo più ampio e dall'interno al fenomeno migratorio sia nel suo immediato accadere, sia nelle sue conseguenze sulla società in generale e sulla vita dei singoli. Il fine politico di questi videoclip non è soltanto collegato al vissuto personale degli artisti, ma è presente anche in autori che, pur non avendo sperimentato direttamente l'esperienza della migrazione, sono sensibili al tema. I Coldplay, forse il gruppo più mainstream considerato in questa breve rassegna, da tempo sono impegnati in progetti a sfondo umanitario, con il sostegno al fair trade e ad Amnesty International. Alicia Keys è invece vicina all'organizzazione Keep a Child Alive che si occupa di sostegno a bambini e famiglie colpite da AIDS in Africa e al progetto Frum Tha Ground Up orientato a sostenere ragazzi provenienti da contesti disagiati negli Stati Uniti. Nel complesso, gli artisti appaiono sinceramente coinvolti nel supporto ai migranti e le campagne che sostengono non sembrano essere una semplice esibizione di "politically correctness" volta a carpire la simpatia di un pubblico socialmente impegnato.

L'ineluttabilità e la legittimità del fenomeno migratorio, come elaborato in questi videoclip, spingono gli artisti a prendere una posizione netta e a invitare il pubblico a fare altrettanto, in una proposta e richiesta alla mobilitazione che trova nella viralità dei contenuti, o meglio nella loro spalmabilità (Jenkins, Ford, Green 2013) e nella condivisione spontanea il principale veicolo di diffusione. Il mondo in chiusura del video *Bloody Bloody Border* di Manu Chao segna simbolicamente tale prospettiva che, al di là della specifica contingenza, mira a invocare il diritto alla libertà e alla possibilità di movimento per qualsiasi essere individuo in tutto il mondo.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBA, R., RUMBAUT, R., MAROTZ, K. 2005. "A distorted nation: Perceptions of racial/ethnic group sizes and attitudes toward immigrants and other minorities." *Social Forces* 84/2.
- AMADUCCI, A., ARCAGNI, S. 2014. *Music Video*. Torino: Kaplan.
- ARNOLD, G., COOKNEY, D., FAIRCLOUGH, K., GODDARD, M. 2017. *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media*. New York: Bloomsbury.
- BERTON, L. 2007. *Videoclip: storia del video musicale dal primo film sonoro all'era di YouTube*. Milano: Mondadori.
- BLUMENBERG, H. 1985. *Naufragio con spettatore*. Bologna: Il Mulino.
- BODEI, R. 1985. "Distanza di sicurezza." In H. Blumenberg. *Naufragio con spettatore*. Bologna: Il Mulino.
- BREIDENBACH, J., ZUKRIGL, I. 2000. *Danza delle culture. L'identità culturale nel mondo globalizzato*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BROADLEY, E. 2010. "Gogol Bordello tackles immigration reform in new music video, Eugene Hutz explains why and shares photos from the set." *L.A. Weekly* 07/2010. <https://www.laweekly.com/gogol-bordello-tackles-immigration-reform-in-new-music-video-eugene-hutz-explains-why-and-shares-photos-from-the-set/>
- CARLSSON, S. E. 1999. "Audiovisual Poetry or Commercial Salad of Images? Perspective on Music Video Analysis." *Musiikin Suunta, The Direction of Music*, Special Issue in English on Music videos. The Finnish Society for Ethnomusicology. Finland: University of Helsinki.
- CASTLES, S., MILLER, M. J. 1993. *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. New York: Guilford Press.
- COLOMBO, F. 2019. *Imago Pietatis: Indagine su fotografia e compassione*. Milano: Vita e Pensiero.
- DE MARTINO, B. 2018. *Segni sogni suoni. Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*. Milano: Meltemi.
- DEMOS, T. J. 2013. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham & London: Duke University Press.
- ELIADE, M. 1976. *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GIONI, M. 2017. *The Restless Earth/La terra inquieta*. Milano: Mondadori Electa.
- HANNERZ, U. 1998. *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*. Bologna: Il Mulino.
- IOM 2017. *World Migration Report 2018*. New York: UN. <https://doi.org/10.18356/f45862f3-en>
- JENKINS, H., GREEN, S., FORD, J. 2013. *Spreadable Media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*. Milano: Apogeo.
- LANGAN, M. 2017. *Neo-Colonialism and the Poverty of 'Development' in Africa*. London: Palgrave Macmillan.
- LIGGERI, D. 2007. *Musica per i nostri occhi. Storie e segreti del videoclip*. Milano: Bompiani.
- PACILIO, L. 2014. *Il videoclip nell'era di YouTube. 100 videoclip per il nuovo millennio*. Milano: Bietti Heterotopia.
- PHILO, G., BRIANT, E., DONALD, P. 2013. *Bad News for Refugees*. London: Pluto Press.
- PEVERINI, P. 2004. *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*. Roma: Meltemi.
- RIGOTTI, F. 2019. *Migranti per caso. Una vita da expat*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- RUBIN, R. L. 2018. *Creative Activism: Conversations on Music, Film, Literature, and Other Radical Arts*. New York: Bloomsbury.
- SHELLEY, T. 2007. *Exploited: Migrant Labour in the New Global Economy*. London: Zed Books.
- SHORE, M. 1985. *The Rolling Stone Book of Rock Video*. London: Sidgwick & Jackson.

SIBILLA, G. 1999. *Musica da vedere: Il videoclip nella televisione italiana*. Roma: Rai Libri.  
TURCO, A. 2018. "Cultura della migrazione e costruzione degli immaginari." *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia* XXX/1.  
UNHCR 2019. *Global Trends: Forced Displacement 2018*. Genève: UNHCR  
<https://www.unhcr.org/global-trends-2018-media.html>  
VAN GENNEP, A. 1981. *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri.

## ELENCO DEI VIDEO

<i>Aliens</i> – Coldplay	<a href="https://youtu.be/we-LaiQNY5s">https://youtu.be/we-LaiQNY5s</a>
<i>Bloody Bloody Border</i> – Manu Chao	<a href="https://youtu.be/qV1FFF-rvbY">https://youtu.be/qV1FFF-rvbY</a>
<i>Borders</i> – M.I.A.	<a href="https://youtu.be/r-Nw7HbaeWY">https://youtu.be/r-Nw7HbaeWY</a>
<i>Cara Italia</i> - Ghali	<a href="https://youtu.be/z3UCQj8EFGk">https://youtu.be/z3UCQj8EFGk</a>
<i>Clandestino</i> – Manu Chao	<a href="https://youtu.be/rSEUH4KRfN8">https://youtu.be/rSEUH4KRfN8</a>
<i>Clandestino</i> in Arizona – Manu Chao	<a href="https://youtu.be/Gbd7JvN2blw">https://youtu.be/Gbd7JvN2blw</a>
<i>Country Mohammed</i> – Kultur Shock	<a href="https://youtu.be/Jc2LLE7j1vc">https://youtu.be/Jc2LLE7j1vc</a>
<i>Do You Hear Me Calling</i> – Ti.po.ta	<a href="https://youtu.be/ffoUvrGqpgA">https://youtu.be/ffoUvrGqpgA</a>
<i>Free</i> - Narcy	<a href="https://youtu.be/sZzc8wwluP4">https://youtu.be/sZzc8wwluP4</a>
<i>Goodbye Malinconia</i> – Caparezza ft. Tony Hadley	<a href="https://youtu.be/8lmVZstFqlU">https://youtu.be/8lmVZstFqlU</a>
<i>Immigraniada</i> – Gogol Bordello	<a href="https://youtu.be/aKpgb2WrGo0">https://youtu.be/aKpgb2WrGo0</a>
<i>Immigrants (We Get The Job Done)</i> - K'naan featuring Residente, Riz MC & Snow Tha Product	<a href="https://youtu.be/6_35a7sn6ds">https://youtu.be/6_35a7sn6ds</a>
<i>Let me in</i> – We are Here – Alicia Keys	<a href="https://youtu.be/v-1hpZzJpmg">https://youtu.be/v-1hpZzJpmg</a>
<i>Mar dei migranti</i> – Sine Frontera	<a href="https://youtu.be/0RrUHFSoS6c">https://youtu.be/0RrUHFSoS6c</a>
<i>Migrants</i> – Joe Pilgrim & The Ligerians	<a href="https://youtu.be/CGgPTJS4fsY">https://youtu.be/CGgPTJS4fsY</a>
<i>No Refuge</i> - PARISI feat. RZA of Wu-Tang Clan	<a href="https://youtu.be/mqLBaH5T0C4">https://youtu.be/mqLBaH5T0C4</a>
<i>Pa'l Norte</i> – Calle 13	<a href="https://youtu.be/SBYO1ZfxxSM">https://youtu.be/SBYO1ZfxxSM</a>
<i>Rainin' in Paradize</i> – Manu Chao	<a href="https://youtu.be/AewP_ZelObo">https://youtu.be/AewP_ZelObo</a>
<i>Refugee</i> – Skip Marley	<a href="https://youtu.be/LiYizaSGE2c">https://youtu.be/LiYizaSGE2c</a>

*Refugee* – TIMZ ft Majid Kakka

<https://youtu.be/XfhL1pkXSt4>

*Refugee's Christmas* – Alex Boyé

<https://youtu.be/BXtqXqTYmOI>

*Skin* – Rag'n'Bone Man

<https://youtu.be/1Al-nuR1iAU>

*Wake Me Up* – Aloe Blacc

[https://youtu.be/M\\_o6axAseak](https://youtu.be/M_o6axAseak)

*We Are All Illegals (Todos Somos Ilegales)*  
Outernational ft. Tom Morello, Chad Smith +  
Residente Calle 13

<https://youtu.be/KUP8-3OZm4s>